LA TRADUZIONE TRA ‘700 e ‘800 - prof.ssa Antonella Del Gatto

1. Ha per esempio il violino tutte le parti in se stesse concordi. Alla forma della macchina corrisponde la lunghezza delle corde; a quella lunghezza l’oscillazione delle corde stesse; e a quell’oscillazione l’oscillamento del concavo del violino medesimo [...] Cangiamo per avventura una di queste condizioni che formano l’armonia, allungando, o abbreviando le corde o confondendo l’oscillazione ecc., non avremo alcerto lo stesso suono, né il concerto potrà più fare la sua primera comparsa. Che se poi trasporteremo ad altro diverso strumento quella sintonia formata per il solo violino, s’altererà ella talmente, che non la ravviserete forse per quella di prima. Lo stesso avviene per le lingue. **Sciogliete l’armonia, rompendo l’ordine delle parole; il concetto perde di forza**, se non interamente svanisce. Cangiate poi quelle in altre parole di lingua diversa, e vedrete qual mutamento ne sia per nascere. (Gian Rinaldo Carli, *Lettera intorno la difficoltà di ben tradurre*, in *La teogonia di Esiodo Ascreo, con annotazioni e tre lettere critiche,* Venezia 1743, pp. 1-28)

2. Risolsi di dare ai miei lettori due traduzioni in cambio di una: la prima in verso e poetica, la seconda in prosa e accuratissima; quella libera, disinvolta, e per quanto mi fu possibile originale, questa schiava della lettera fino allo scrupolo, e tale che quanto al senso e al valor preciso dei termini potrà servire di testo a chi non intende la lingua. Così queste due versioni si compenseranno a vicenda nelle loro mancanze e gli studiosi d’Omero avranno il loro poeta compiuto, e lo stesso nel solo modo possibile, vale a dire, diviso in due quadri: troveranno nell’uno tutti i membri, tutte le parti, tutti gli articoli del corpo omerico, e perfino le pieghe, e lo strascico delle due vesti: vedranno nell’altro **la fisionomia**, il portamento, **lo spirito** di quel poeta, sotto un vestiario alquanto diverso. (M. Cesarotti, *Ragionamento storico-critico*, in *L’iliade o la morte di Ettore*, Venezia 1805, p. 186)

3. L’arte del tradurre ricerca una delicatezza e sagacità straordinaria, e che bisogna esser ben rozzo ed ignaro degli elementi del Gusto per credere che la traduzione d’un Autore eloquente sia un lavoro materiale e volgare. **Odorar**e con finezza dell’originale le tracce di qualche bellezza perduta, **ravvivar** i colori già spenti colla freschezza de’ nuovi, **conoscere** squisitamente i generi, i gradi, la proporzione delle tinte. Sapere come e dove un traslato possa conservarsi in tutta la naturale sua forza, ove ammollirsi, ove sopprimersi senza discapito, ove surrogarsi a quello un altro della medesima specie; osar talora d’esser di scorta all’Originale fingendo di seguitarlo; **di due lingue affatto diverse farne saggiamente una sola**, ammorbidire le frasi straniere, per naturalizzarle, arricchire la lingua senza imbastardirla, rispettarne il Genio rendendolo attivo e fecondo, camminare francamente, per dir così, sopra una linea geometrica posta in mezzo a due precipizi. (M. Cesarotti, *op. cit.*, pp. 161-62)

4. **La poesia romantica è una poesia universale e progressiva**. Suo fine non è solo riunire tutti i distinti generi della poesia e mettere a contatto la poesia con la filosofia e la retorica. […] Solo essa può, al pari dell’epica, diventare uno specchio dell’intero mondo circostante, un’immagine dell’epoca. Pure, essa può anche librarsi a metà, sulle ali della riflessione poetica, **tra il rappresentato ed il rappresentante**, libera da ogni interesse reale e ideale, può potenziare via via questa riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e della più universale cultura, non solo dall’interno verso l’esterno ma anche dall’esterno verso l’interno in quanto organizza in maniera armonica tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere **un’unità**; per cui le si apre una prospettiva di una classicità che cresce illimitatamente.
La poesia romantica è ancora in divenire; anzi, questa è la sua vera essenza: che può soltanto divenire, mai essere.
(Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi 1998; frammento 116 dell’Athenaeum)

5. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro **il lettore**, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore. Le due vie sono talmente diverse, che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggiore rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risultati estremamente incerti, con il rischio di smarrire completamente sia lo scrittore sia il lettore. (F. Schleiermacher, *Sui diversi metodi del tradurre*)

6. L’ultima [traduzione di Sterne] è questa ch’io con religiosa diligenza ho trascritto e fatto pubblicare; sì perché sono fedele nelle parole, mi pare **fedelissima nel senso, nel colore e negli spiriti originali**, sì perché quantunque a primo occhio sembri scritta senza affettazione di vezzi grammaticali e cruschevoli; mi pare tutta piena di semplice e genuino stile italiano. (Ugo Foscolo, *Primo disegno della nptiza di Didimo Chierico e de’ suoi manoscritti*)

GIACOMO LEOPARDI: SULLA TRADUZIONE (dallo *Zibaldone di pensieri*)

1.Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l'uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza e ci rimane ben definita e fissa nella mente, e ben determinata e circoscritta. Cosa ch'io ho provato molte volte, e si vede in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove **ho fissato le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa**, e mi venivano più presto trovate. Perchè un'idea senza parola o modo di esprimerla, ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta. (Zib. 95)

2. Il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev’esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l’anima e lo spirito e l’ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno dei principali pregi dell’originale consiste appunto nell’inaffettato, naturale e spontaneo, laddove **il traduttore per natura sua non può essere spontaneo**. Ma d’altra parte quest’affettazione che ho detto è così necessaria al traduttore, che quando i pregi dello stile non sieno il forte dell’originale, la traduzione inaffettata in quello che ho detto, si può chiamare un dimezzamento del testo, e quando essi pregi formino il principale interesse dell’opera, (come in buona parte degli antichi classici) la traduzione non è traduzione, ma come un’imitazione sofistica, una compilazione, un capo morto, o se non altro un’opera nuova. (Z 319-20; 13 Nov. 1820)

3. **Una lingua perfetta** che sia pienamente libera ec. colle altre qualità dette di sopra contiene in se stessa, per dir cosí, tutte le lingue virtualmente, ma non mica può mai contenerne neppur una sostanzialmente. Ella ha quello che equivale a ciò che le altre hanno, ma non già quello stesso precisamente che le altre hanno. Ella può dunque colle sue forme **rappresentare e imitare** l’andamento dell’altre, restando però sempre la stessa, e sempre una, e conservando il suo carattere ben distinto da tutte; non già assumere l’altrui forme per *contraffare* l’altrui andamento; dividendosi e moltiplicandosi in mille lingue, e mutando a ogni momento faccia e fisonomia per modo che o non si possa mai sapere e determinare qual sia la sua propria, o di questa non si possa mai fare alcuno argomento da quelle ch’ella assume, né in queste raffigurarla.

3. né il pregio dell’imitazione consiste nell’uguaglianza, ma nella somiglianza, né tanto è maggiore quanto l’imitante più s’accosta all’imitato, ma quanto più vi s’accosta secondo la qualità della materia in cui s’imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch’è più, quanto v’ha più di creazione nell’imitazione, cioè **quanto v’ha più di creato dall’artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll’imitato**, ossia quanto questa somiglianza vien più dall’artefice che dalla materia, ed è più nell’arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori.
La perfezione della traduzione consiste in questo, che l’autore tradotto non sia, per esempio, greco in italiano greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. In **francese** è impossibile, tanto il tradurre in modo che, per esempio, un autore italiano resti italiano in francese, quanto in modo che egli sia tale in francese qual è in italiano. In **tedesco** è facile il tradurre in modo che l’autore sia greco, latino, italiano, francese in tedesco, ma non in modo ch’egli sia tale in tedesco qual è nella sua lingua. Egli non può esser mai tale nella lingua della traduzione, s’egli resta greco, francese ec. Ed allora la traduzione, per esatta che sia, non è traduzione, perché l’autore non è quello, cioè non pare, per esempio, ai tedeschi quale né piú né meno parve ai greci o pare ai francesi e non produce di gran lunga nei lettori tedeschi quel medesimo effetto che produce l’originale nei lettori francesi ec.
Questa è la facoltà appunto della lingua italiana e lo sarebbe stata della greca. Per questo **io preferisco l’italiana a tutte le viventi in fatto di traduzioni.**
Quello che dico degli autori dico degli stili, dei modi, dei linguaggi, dei costumi, della conversazione. La conversazione francese si dee tradurre nell’italiano, parlato o scritto in modo che ella non sia francese in italiano, ma tale in italiano qual è in francese; tale il linguaggio della conversazione in italiano qual è in francese, e non però francese (21 novembre 1821).

4. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mai che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia in bene, sia in male) non si sente mai né si gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella frase straniera a una frase nostrale, trasportando quell’ardimento, quella eleganza ec. in nostra lingua. Di maniera che **l’effetto di una scrittura in lingua straniera sull’animo nostro, è come l’effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura**, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicché **tutto l’effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall’oggetto reale**.

5. L’indole della nostra lingua è capace di leggerezza, spirito, brio, rapidità ec. come di gravità ec. è capace di esprimere tutte le nuances della vita sociale, ec. ma non è capace, come nessuna lingua lo fu, di un’indole forestiera. Così riguardo alle traduzioni. **Ell’è capace di tutti i più disparati stili, ma conservando la sua indole, non già mutandola**; altrimenti la nostra lingua converrebbe che mancasse d’indole propria, il che non sarebbe pregio ma difetto sommo. (Z 1946-47; 19 ottobre 1821)

6. ... la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch’egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la **perfezione ideale di una traduzione** e dell’arte di tradurre. Ma ciò non lo consegue con la minuta esattezza del tedesco, benchè sia capace di molta esattezza essa pure (come si può veder nell’*Iliade* del Monti); bensì con **l’infinita pieghevolezza e versatilità della sua indole**, e che costituisce la sua indole. (Z 1950; 19 ottobre 1821)

7. **La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore**, perché le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti. Ma la massima parte di queste metafore, perduto il primitivo senso, son divenute così proprie, che la cosa

ch’esprimono non può esprimersi, o meglio esprimersi diversamente. Infinite ancora di queste metafore non ebbero mai altro senso che il presente, eppur son metafore, cioè con una piccola modificazione, si fece che una parola significante una cosa, modificata così ne significasse un’altra di qualche rapporto colla prima. Questo è il principal modo in cui son cresciute tutte le lingue. Ora sin tanto che l’etimologie di queste originariamente metafore, ma oggi, o anche da principio, parole effettivamente proprie, si ravvisano e sentono, il [che] accade almeno nella maggior parte delle parole *proprie* di una lingua, **l’idea ch’elle destano, è quasi doppia**, benché la parola sia proprissima, e di più esse producono nella mente, **non la sola concezione ma l’immagine della cosa**, ancorché la più astratta, essendo anche queste in qualsivoglia lingua, sempre in ultima analisi espresse con metafore prese dal materiale e sensibile. (Z 1702-703; 15 settembre 1821)

8. Nelle annotazioni alle mie Canzoni (Canzone 6. stanza 3. verso 1) ho detto e mostrato che la **metafora raddoppia o moltiplica l’idea rappresentata dal vocabolo**. Questa è una delle principali cagioni per cui la metafora è una figura così bella, così poetica, e annoverata da tutti i maestri fra le parti e gl’istrumenti principalissimi dello stile poetico, o anche prosaico ornato e sublime ec. Voglio dire ch’ella è così piacevole perché rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei *termini*). E però ancora si raccomanda al poeta (ed è effetto e segno notabilissimo della sua vena ed entusiasmo e natura poetica, e facoltà inventrice e creatrice) la novità delle metafore. Perchè grandissima, anzi infinita parte del nostro discorso è metaforica, e non perciò quelle metafore di cui ordinariamente si compone risvegliano più d’una semplice idea. Giacchè l’idea primitiva significata propriamente da quei vocaboli traslati è mangiata a lungo andare dal significato metaforico il quale solo rimane, come ho pur detto l. c. E ciò quando anche la stessa parola non abbia perduto affatto, anzi punto, il suo significato proprio, ma lo conservi e lo porti a suo tempo. P. e. accendere ha tuttavia la forza sua propria. Ma s’io dico accender l’animo, l’ira ec. che sono metafore, l’idea che risvegliano è una, cioè la metaforica, perchè il lungo uso ha fatto che in queste tali metafore non si senta più il significato proprio di accendere, ma solo il traslato. E così queste tali voci vengono ad aver più significazioni quasi al tutto separate l’una dall’altra, quasi affatto semplici, e che tutte si possono omai chiamare ugualmente proprie. Il che non può accadere nelle metafore nuove, nelle quali la moltiplicità delle idee resta, e si sente tutto il diletto della metafora: massime s’ell’è ardita, cioè se non è presa sì da vicino che le idee, benchè diverse, pur quasi si confondano insieme, e la mente del lettore o uditore non sia obbligata a nessun’azione ed energia più che ordinaria per trovare e vedere in un tratto la relazione il legame l’affinità la corrispondenza d’esse idee, e per correr velocemente e come in un punto solo dall’una all’altra; in che consiste il piacere della loro moltiplicità. Siccome per lo contrario le metafore troppo lontane stancano, o il lettore non arriva ad abbracciare lo spazio che è tra l’una e l’altra idea rappresentata dalla metafora; o non ci arriva in un punto, ma dopo un certo tempo; e così la moltiplicità simultanea delle idee, nel che consiste il piacere, non ha più luogo. (Z 2468-70; 10 giugno 1822)

9. Quanta parte dell’effetto singolare che produce la bellezza umana sull’uomo, massime quella della fisonomia, dipenda e nasca dalla sua significazione, si può vedere ne’ fanciulli, i quali quantunque bellissimi non producono grand’effetto nello spettatore, né gli destano odio o avversione più che superficiale, quantunque bruttissimi. Ciò sebbene possa avere anche altre cagioni, deriva pur notabilmente da questa, che la fisonomia de’ fanciulli ha sempre poca significazione per chi l’osserva, 1. perché **la significazione della fisonomia nasce in gran parte dalle assuefazioni**, cioè dal carattere, dalle passioni, ec. ec. che l’individuo acquista a poco a poco, e che mettono in azione e danno rappresentanza alla fisonomia. Il carattere de’ fanciulli essendo ancora formabile, la significazione della loro fisonomia, è anch’essa da formarsi, e la corrispondenza fra l’interno e l’esterno è minore, o meno determinata, in quanto l’uno e l’altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. 2. Perché quando anche le fisonomie dei fanciulli siano quanto all’apparente significazione, significantissime; lo spettatore non applica a

questo segno, veruna notabile significazione, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato […]. Sicché la fisonomia del fanciullo lascia l’uomo quasi indifferente, com’è indifferente e di poco conto ciò ch’ella può significare, e **com’è leggera la corrispondenza tra il significante e il significato**. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore. (Z 1905-06; 12 ottobre 1821)

10. L’effetto della significazione della fisonomia umana, riconosce anch’esso per sua prima cagione ed origine l’esperienza e l’assuefazione. Il bambino non sa nulla che cosa significhi la più viva e marcata fisonomia, e quindi in ordine alla di lei significazione, non può provarne verun effetto né piacevole né dispiacevole. Col tempo, e tanto più presto quanto egli è più disposto naturalmente ad assuefarsi, e disposto o assuefatto ad attendere, e quindi a confrontare, e a legare i rapporti, egli conosce che l’uomo dabbene, o l’uomo che gli fa carezze ec., piglia tale o tal aria di fisonomia ec. e appoco appoco si forma le idee delle varie corrispondenze che sono tra il di fuori e il di dentro degli uomini (Z 1931-32; 16 ottobre 1821)

11. Ciò non vuol dir altro se non che **la lingua tedesca** non è ancora abbastanza formata; e perciò solo le sue ricchezze e facoltà non hanno limiti: tutto ciò ch’è possibile in fatto di lingua, è possibile a lei, e tutto ciò ch’è possibile a tutte le lingue insieme, ed a ciascuna separatamente*;* ell’è come una pasta molle suscettibile d’ogni figura, d’ogni impronta, e di cangiarla a piacere di chi la maneggia; simile appunto al fanciullo prima dell’educazione, il quale è suscettibile d’ogni sorta di caratteri e di facoltà, e non si può ancor dire qual sia precisamente la sua indole, a quali facoltà la natura l’abbia disposto, perciocché la natura include in ciascun individuo delle disposizioni maggiori o minori bensì, ma per qualunque indole e facoltà possibile. (Z 2080; 13 novembre 1821)

12. Un uomo di forte e viva immaginazione, *avvezzo* a pensare ed approfondare, *in un punto* di straordinario e passeggero vigore corporale, di entusiasmo, di disperazione, di vivissimo dolore o passione qualunque, di pianto, insomma di quasi ubriachezza, e furore, ec. scopre delle verità che molti secoli non bastano alla pura e fredda e geometrica ragione per iscoprire; e che annunziate da lui non sono ascoltate, ma considerate come sogni, perché lo spirito umano manca tuttavia delle condizioni necessarie per sentirle, e comprenderle come verità, e perch’esso non può universalmente fare *in un punto* tutta la strada che ha fatto quel pensatore, ma segue necessariamente la sua marcia, e il suo progresso gradato, senza sconcertarsi. […] Il mondo alla fine è sempre *in istato di freddo*, e le verità scoperte *nel calore*, per grandi che siano non mettono radici nella mente umana, finchè non sono sanzionate dal placido progresso della fredda ragione, arrivata che sia dopo lungo tempo a quel segno. (Z 1975-76; 23 ottobre 1821; corsivi miei)

13. **Altro è che una lingua sia pieghevole, adattabile, duttile; altro ch’ella sia molle** come una pasta. Quello è un pregio, questo non può essere senza informità, voglio dire, senza che la lingua manchi di una forma, e di un carattere determinato, di compimento, di perfezione. Questa informe mollezza pare che si debba necessariamente attribuire alla presente **lingua tedesca**, se è vero, come per modo di elogio predicano gli alemanni, che ella possa nelle traduzioni prendere tutte le possibili forme delle lingue e degli autori i più disparati tra se, senza ricevere alcuna violenza. Ciò vuol dire ch’ella è **una pasta informe e senza consistenza alcuna**; per conseguente, priva di tutte le bellezze e di tutti i pregi che risultano dalla determinata proprietà, e dall’indole e forma compiuta, naturale, nativa, caratteristica di una lingua. La pieghevolezza, la duttilità, la elasticità (per così dire) non escludono né la forma determinata e compiuta né la consistenza; ma certo non ammettono i vantati miracoli delle traduzioni tedesche. La lingua italiana possiede questa pieghevolezza in sommo grado fra le moderne colte. La greca non possedeva quella vantata facoltà della tedesca. (Z 4191; 26 agosto 1826)

15. I cattivi parlatori e i trascurati scrittori, sono dunque secondo me, le prime e principali origini dei **sinonimi** in qualunque lingua. Possiamo anche dire, il tempo, il quale non permette che le cose umane conservino una stessa condizione. Anche gli scrittori eleganti, e massime i poeti furono in causa di questo effetto: perché l’eleganza consiste nel pellegrino e diviso dal volgo; e quindi gli usi metaforici, e quindi gli ardiri, le inversioni di significato ec. ec. che messe in uso dagli scrittori eleganti, passarono poi col tempo a prender luogo di proprietà, scacciando le proprietà primitive, e confondendo il significato delle parole proprie, con quello delle parole usate metaforicamente. (Z 1481; 10-13 agosto 1821)

16. Quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred’io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato, quelle traduzioni, dico, parranno ai tedeschi non tedesche. (Z 2861; 29 giugno 1823)

17. È cosa osservata che le antiche **opere classiche**, non solo perdono moltissimo, tradotte che siano, ma non vaglion nulla, non paiono avere sostanza alcuna, non vi si trova pregio che l’abbia potute fare pur mediocremente stimabili, restano come stoppa e cenere. Il che non solo non accade alle opere classiche moderne, ma molte di esse nulla perdono per la traduzione, e in qualunque lingua si voglia, sono sempre le medesime, e tanto vagliono quanto nella originale. (Z 3475; 19 settembre 1823)

18. Un’osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta […] è questa. Molte volte noi troviamo nell’autore che traduciamo p. e. greco, un composto, una parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo siamo contenti. Ma spessissimo quel tal composto o parola comechè sia, non solamente era ardita, ma l’autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell’impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell’Alfieri p. e. *spiemontizzare* ec. ec. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima proprissima equivalentissima, tuttavia **non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell’impressione che facea ne’ greci**. […]. Ecco un esempio. Luciano ne’ Dial. de’ morti; Ercole e Diogene; usa la parola ἄντανδρον. Cerca ne’ Lessici: spiegano: succedaneus ec. ma se tu volti: sostituto, o che so io, non arrivi per niente all’efficacia burlesca e satirica di quella nuova parola di Luciano che vuol dire: contrappersona, e colla sua novità ha una vaghezza e una forza particolare specialmente di deridere. (Z 12)

19. Perciocché letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima[1].

20. Sarà dunque il traduttore un copista? No certamente. **Copista è chi nel ritrarre una cosa, usa la materia stessa che fu usata nell’originale: il traduttore usa diversa materia**, e la diversità è tanto grande, quanto è infinitamente svariata l’indole d’una lingua da quella dell’altra. Il pittore copista […] non adopera il suo ingegno; ed altra cura non ha che di scegliere i colori della sua tavolozza e di applicarli al suo modello: il traduttore all’opposto deve per così dire creare egli stesso i suoi colori; il suo ingegno li cerca, li trova, li comparte in un modo confacente, e li applica con sottile accorgimento.

---

[1] G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Milano, Newton & Compton, 1997, p. 434a.

[...] Che dovrà fare il traduttore per uscire di queste difficoltà con lode? **Dovrà internarsi, anzi sprofondarsi nella cognizione d’ambedue le lingue**; né questo solo; ma prenderne sì fattamente il più fine e squisito gusto, da vincere ogni impedimento. Egli dovrà, direi quasi, nel tempo stesso farsi contemporaneo di Augusto e di Leone X, per poter a suo luogo spogiar sé della propria sua maniera di sentire, e prendere quella del suo autore, dando alla lingua nativa quell’andamento, quegli atteggiamenti, e que’ sembianti che più s’avvicinano alla lingua originale che si è proposto. A conseguire questo però, non bastano sicuramente i conforti delle regole, ma ci vuole lunghissima pratica, ed indefesso studio. (Francesco Soave, Sull’arte del tradurre, 1839)

21. Esempio di traduzione poetica dal fracese[2]

De ta tige détachée
Pauvre feuille dessechée
Où vas-tu? – **Je n’en sais rien**.
L’orage a brisé le chêne

Qui seul était mon soutien.
De son inconstante haleine
Le Zéphir ou l’Aquilon

Depuis ce jour me promène
De la foret à la plaine,

de la montagne au vallon.
Je vais où le vent me mène
Sans me plaindre ou m’effrayer;
Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier.

Lungi dal proprio ramo
Povera foglia frale
Dove vai tu? – Dal faggio
Là dov’io nacqui, mi divise il vento.
Esso, tornando, a volo
Dal bosco alla campagna,
Dalla valle mi porta alla montagna.
Seco **perpetuamente**
Vo pellegrina, e tutto l’altro ignoro.
Vo dove ogni altra cosa,
Dove **naturalmente**
Va la foglia di rosa,

E la foglia d’alloro.

[2] A. V. ARNAULT, *Fables et poésies diverses*, Paris, Bossange, 1825, *Fable* XVI, p. 168.